 Anàlisi, Núm. 9, 1984, 5-32

APOSTILLA A *EL NOMBRE DE LA ROSA**

Umberto Eco

«Rosa que al prado, encarnada,
te ostentas presuntuosa
de grana y carmín bañada:
campa lozana y gustosa,
pero no, que siendo hermosa
también serás desdichada».

sor Juana Inés de la Cruz

Desde que he escrito *El nombre de la rosa* me llegan muchas cartas de lectores que me preguntan qué significa el hexámetro latino final, y por qué ese hexámetro dio origen al título. Les contesto que se trata de un verso de *De Contemptu Mundi* de Bernardo Morliacense, un benedictino del siglo XII, que trabaja sobre el tema del *ubi sunt* (del que deriva, luego, el *mais où sont les neiges d'antan* de Villon), con la salvedad de que Bernardo agrega al topos corriente (los grandes de un tiempo, las ciudades famosas, las bellas princesas, todo se desvanece en la nada) la idea de que de todas estas cosas desaparecidas nos quedan sólo nombres. Recuerdo que Abelardo usaba el ejemplo del enunciado *nulla rosa est* para mostrar cómo el lenguaje podía hablar tanto de las cosas desaparecidas como de las inexistentes. Después de lo cual dejo que el lector saque sus propias consecuencias.

* Traducción del italiano de Rosa Premat.

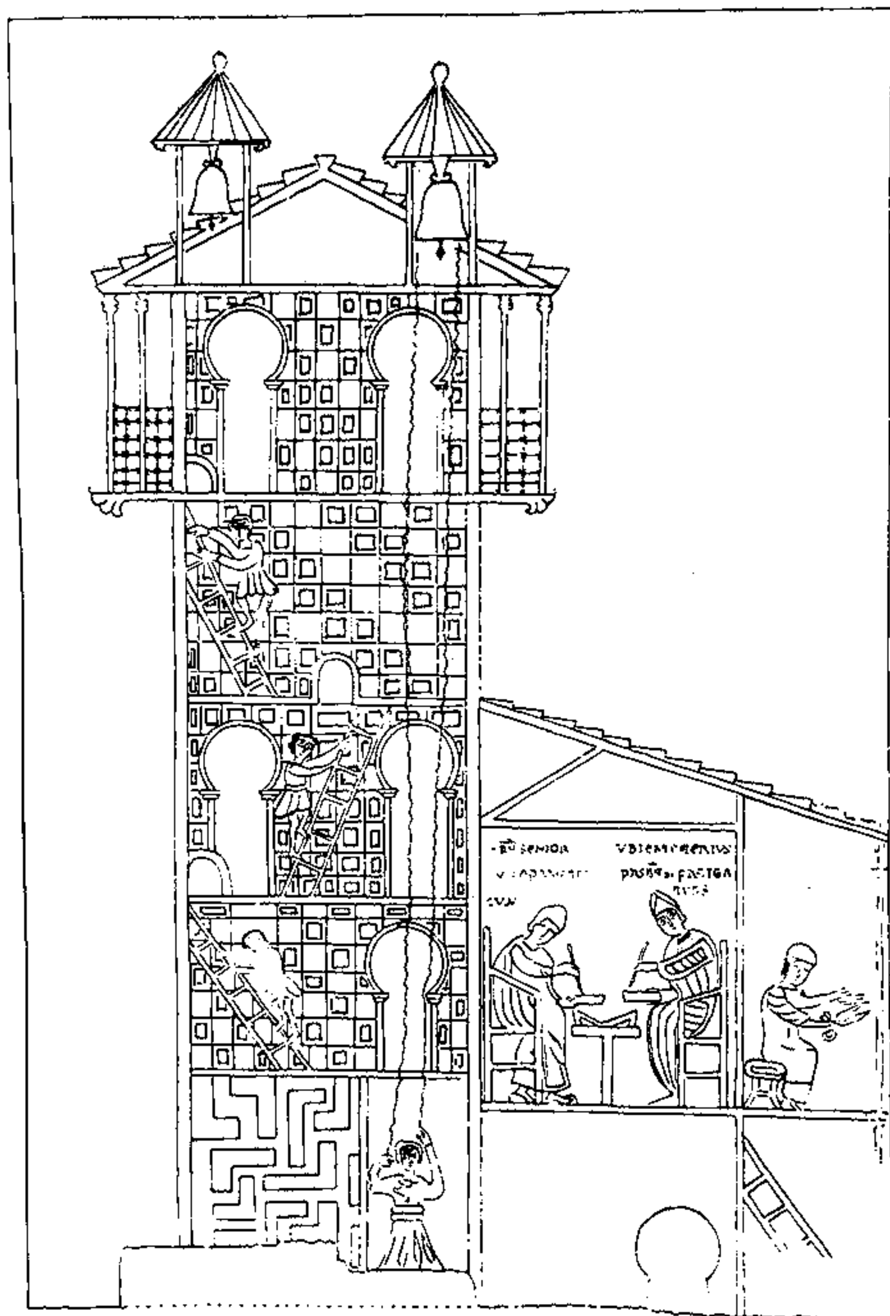
Un narrador no debe suministrar interpretaciones de su propia obra; de otro modo no hubiera escrito una novela, que es una máquina para generar interpretaciones. Pero uno de los principales obstáculos para poner en práctica este virtuoso propósito es el hecho mismo de que una novela debe tener un título. Desgraciadamente, un título ya es una clave interpretativa. No podemos sustraernos a la sugestión producida por *Rojo y Negro* o *Guerra y paz*. Los títulos más respetuosos del lector son los que se reducen al nombre del héroe epónimo, como *David Copperfield* o *Robinson Crusoe*, aunque la referencia al epónimo también puede constituir una ingerencia indebida por parte del autor. *El Padre Goriot* centra la atención del lector sobre la figura del viejo padre, mientras la novela también es la epopeya de Rastignac o de Vautrin, alias Collin. Quizá fuera necesario ser honestamente deshonesto, como Dumas, ya que está claro que los *Tres mosqueteros* son, en realidad, la historia del cuarto. Pero son lujos raros y quizá el autor sólo puede dárselos por error.

Mi novela tenía otro título de trabajo, que era *La abadía del delito*. Lo descarté porque fija la atención del lector sólo sobre la trama policial y podía, ilícitamente, inducir a compradores desafortunados en busca de historias de acción a arrojarse sobre un libro que los hubiera desilusionado. Mi sueño era llamar *Adso da Melk* al libro: título muy neutro, porque Adso era siempre la voz narrante. Pero aquí los editores no aman los nombres propios. Incluso *Fermo y Lucia* ha sido reciclado en otra forma. Por lo demás, hay pocos ejemplos, como *Lemmonio Boreo, Rubé o Metello...* Poquísimos, en relación a las legiones de primas Bette, de Barry Lindon, de Armance y de Tom Jones que pueblan otra literatura.

La idea de *El nombre de la rosa* me vino casi por casualidad y me gustó, porque la rosa es una figura simbólica tan densa de significados que ya no tiene casi ninguno más: rosa mística, la rosa ha vivido aquello que viven las rosas, la guerra de las dos rosas, una rosa es una rosa, los rosacruces, gracias por las magníficas rosas, rosa fresca olorosísima. El lector resultaba justamente despistado, no podía elegir una interpretación; y aun si hubiese optado por la posible lectura nominalista del verso final, llegaba al final cuando ya había hecho, quizá, alguna otra elección. Un título debe confundir las ideas, no ordenarlas.

Nada consuela más al autor de una novela que descubrir lecturas en las que no pensaba, y que le sugieren los lectores. Cuando escribía obras teóricas, mi actitud hacia los críticos era de tipo judicial: ¿entendieron o no lo que quise decir? Con una novela es todo diferente.

No digo que el autor no pueda descubrir una lectura que le parece aberrante, pero debiera callarse. En todo caso, que otros piensen en


SENIOR

contestarla, texto en mano. Por lo demás, la gran mayoría de las lecturas hace descubrir efectos de sentido en los cuales no había pensado. Pero, ¿qué quiere decir que no lo había pensado?

Leyendo las críticas a la novela sentía un estremecimiento de satisfacción cuando encontraba un crítico (y los primeros fueron Ginevra Bompiani y Lars Gustaffson) que citaba una frase que Guillermo pronunciaba al final del proceso inquisitorial (pág. 469 de la edición castellana). «¿Qué es lo que más os aterra de la pureza?» pregunta Adso. Y Guillermo le responde: «La prisa». Yo amaba mucho, y aún amo estas dos líneas. Pero, luego, un lector me ha hecho notar que en la página siguiente Bernardo Gui, amenazando al Cillerero con la tortura, dice: «Al contrario de lo que creían los pseudoapóstoles, la justicia no lleva prisa, y la de Dios tiene siglos por delante». El lector, justamente, me pregunta qué relación quise establecer entre la prisa que temía Guillermo y la ausencia de prisa celebrada por Bernardo. En ese punto me di cuenta de que había sucedido algo inquietante. El cambio de frases entre Adso y Guillermo no estaba en el manuscrito. Ese breve diálogo lo agregué en las pruebas. Por razones de *concinnitas* tenía necesidad de agregar todavía una frase antes de devolverle la palabra a Bernardo. Y naturalmente, mientras hacía que Guillermo odiara la prisa (y con mucha convicción, por lo que la frase me gustaba mucho), me había olvidado completamente que un poco más adelante Bernardo hablaba de la prisa. La frase de Bernardo sin la de Guillermo no es más que una forma de decir, es lo que podríamos oír afirmar a un juez, es una frase hecha, algo como: «la justicia es igual para todos». En contraposición a la prisa que menciona Guillermo, la prisa que menciona Bernardo hace nacer, efectivamente, un efecto de sentido y el lector tiene razón en preguntarse si están diciendo la misma cosa, o si el odio a la prisa que expresa Guillermo no es insensiblemente distinto del odio a la prisa que expresa Bernardo. El texto está allí y produce sus propios efectos. Lo quisiera o no, ahora se está frente a una pregunta, a una provocación ambigua, y yo mismo siento embarazo para interpretar la oposición, si bien entiendo que allí anida un sentido (o muchos, quizá).

El autor no debe interpretar. Pero puede contar por qué y cómo ha escrito. Los llamados escritos de poética no siempre sirven para entender la obra que los ha inspirado, pero sirven para entender cómo se resuelve ese problema técnico que es la producción de una obra.

En su *Filosofía de la composición*, Poe cuenta cómo escribió *El cuervo*. No dice cómo tenemos que leerlo, sino los problemas que tuvo para realizar un efecto poético. Y definiría el efecto poético como la capacidad que exhibe un texto de generar lecturas siempre diferentes, sin agotarse nunca del todo.

Escribí una novela porque tuve ganas. Creo que es una razón suficiente para ponerse a contar. El hombre es un animal fabulador por naturaleza. Comencé a escribir en marzo del 78 movido por una idea seminal. Tenía ganas de envenenar a un monje. Creo que si una novela nace de una idea de este tipo, el resto es material que se agrega al andar. La idea tenía que ser anterior. Después encontré un cuaderno fechado en 1975 donde había anotado una lista de monjes en un convento no precisado. Nada más. Al principio me puse a leer el *Tratado de los venenos* de Orfila, que había comprado veinte años antes en la orilla del Sena, por razones puras de fidelidad huysmaniana (*Là-bas*). Como ninguno de los venenos me satisfacía, le pedí a un amigo biólogo que me aconsejara un fármaco que tuviese determinadas propiedades (que fuese absorbible por la piel al maniobrar alguna cosa). Destruí enseguida la carta en la cual me contestaba que no conocía ningún veneno que respondiera a mi solicitud, porque se trata de documentos que, leídos en otro contexto, podrían llevarme a la horca.

Al principio mis monjes debían vivir en un convento contemporáneo (pensaba en un monje investigador que leía *Il manifesto*)[1]. Pero como los conventos o las abadías viven aún de muchos recuerdos medievales, me puse a hojear mis archivos de medievalista en hibernación (un libro sobre la estética medieval en 1956, otras cien páginas sobre el tema en 1969, algún ensayo en camino, retornos a las tradiciones medievales en 1962 para mi trabajo sobre Joyce, y luego, en 1972, un largo estudio sobre el Apocalipsis y sobre las miniaturas de la obra de Beato de Liébana: de aquí que el Medievo se mantenía en actividad). Me llegó a las manos un vasto material (fichas, fotocopias, cuadernos) que se acumulaba desde 1952 y que estaba destinado a otros muy imprecisos fines: para una historia de los monstruos, o para un análisis de las enciclopedias medievales, o para una teoría del elenco... En un cierto momento me dije que ya el Medievo era mi imaginario cotidiano, tanto valía escribir una novela que se desarrollase directamente en el Medievo. Como ya he dicho en alguna entrevista, el presente lo conozco sólo a través de la pantalla de televisión, mientras que del Medievo tengo un conocimiento directo. Cuando encendíamos una hoguera en el prado, mi mujer me acusaba de no saber mirar las chispas que se levantaban entre los árboles y volaban a lo largo de los cables de la luz. Cuando leyó el capítulo sobre el incendio me dijo: «¡Pero entonces mirabas las chispas!» Le contesté: «No, pero sabía cómo las hubiera visto un monje medieval».

[1] Título de un periódico italiano de izquierda. [Trad.]

En realidad, no sólo he decidido contar sobre el Medievo. He decidido contar *en* el Medievo y por boca de un cronista de la época. Era un narrador principiante y, hasta ahora, había mirado a los narradores desde el otro lado de la barricada. Me avergonzaba narrar. Me sentía como un crítico teatral que, de súbito, se expone a las luces del escenario y descubre que lo están mirando aquellos que habían sido sus cómplices hasta ese momento en la platea.

¿Se puede decir «Era una hermosa mañana de fin de noviembre» sin sentirse Snoopy? Pero, ¿se lo hubiera hecho decir a Snoopy? ¿Sí, en cambio, «Era una hermosa mañana...» lo hubiese dicho cualquiera que estaba autorizado a decirlo porque así se podía hacer en sus tiempos? Una máscara, eso es lo que necesitaba.

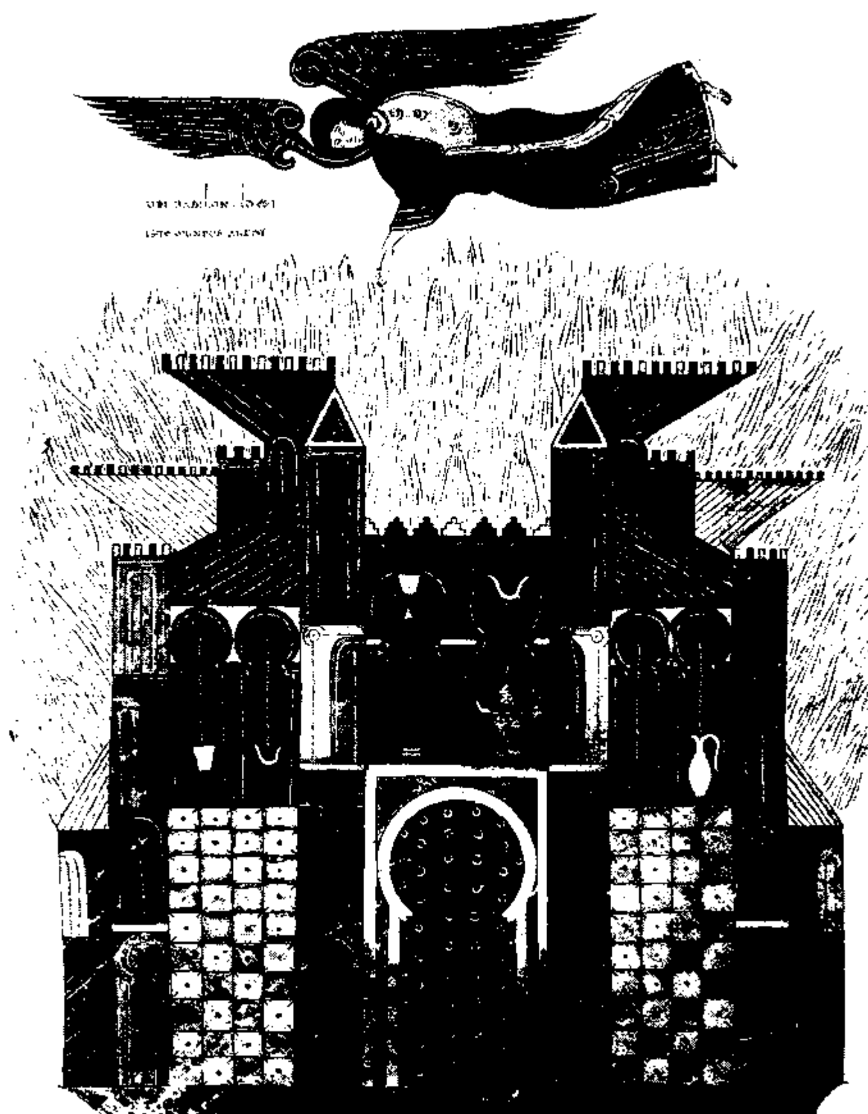
Me puse a leer o a releer a los cronistas medievales para adquirir su ritmo y su candor. Ellos hablarían por mí y yo quedaría libre de sospechas. Libre de sospechas, pero no de los ecos de la intertextualidad. He redescubierto lo que los escritores siempre han sabido (y que tantas veces han dicho): los libros siempre hablan de otros libros y cada historia cuenta una historia ya contada. Lo sabía Homero, lo sabía Ariosto, para no hablar de Rabelais o de Cervantes. Por lo cual mi historia no podía sino comenzar con el manuscrito reencontrado, e incluso ella misma sería una cita (naturalmente). De modo que escribí de inmediato la introducción, situando mi narración en un cuarto nivel de enclave, dentro de otras tres narraciones: yo digo que Vallet decía que Mabillon había dicho que Adso dice...

Ya estaba liberado de todo temor. Y en ese punto dejé de escribir durante un año. Abandoné porque descubrí otra cosa que ya sabía (que todos sabíamos), pero que la entendí mejor trabajando.

Descubrí, entonces, que una novela no tiene nada que hacer, en primera instancia, con las palabras. Escribir una novela es una tarea cosmológica, como la que cuenta el Génesis (es necesario elegirse los modelos, decía Woody Allen).

LA NOVELA COMO HECHO COSMOLÓGICO

Creo que para contar es necesario, ante todo, construirse un mundo amueblado lo más posible de acuerdo a los últimos particulares. Si construyese un río, con sus dos orillas, y pusiese en la orilla izquierda un pescador a quien asignara un carácter iracundo y unos certificados penales poco limpios, podría, en efecto, comenzar a escribir, traduciendo en palabras aquello que no puede dejar de suceder. ¿Qué hace un pescador?



Pesca (y he aquí toda una secuencia más o menos inevitable de gestos). Y, después, ¿qué sucede? Hay peces que pican o no los hay. Si los hay, el pescador los pesca y después se va a su casa muy contento. Fin de la historia. Si no los hay, como es irascible, se pondrá rabioso. Quizá romperá la caña de pescar. No es mucho; pero ya es un boceto. Aunque existe un proverbio indio que dice: «Siéntate a la orilla del río y espera, el cadáver de tu enemigo no tardará en pasar». ¿Y si a través de la corriente pasara un cadáver, ya que la posibilidad es inherente al área intertextual del río? No olvidemos que mi pescador tiene sus «penales» impresentables. ¿Querrá correr el riesgo de encontrarse en un lío? ¿Qué hará? ¿Huirá, fingirá que no ve el cadáver? ¿Sentirá cierta intranquilidad al ver que el cadáver es justo el del hombre que odiaba? Irascible como es, ¿se dirá por qué no ha podido consumar él mismo la venganza deseada? Veis, ha bastado amueblar un poco el propio mundo y ya tenemos el comienzo de una historia. Es a la vez el comienzo de un estilo, porque un pescador que pesca debe imponerme un ritmo narrativo lento, fluvial, ajustado a su espera que debiera ser paciente, pero también a los sobresaltos de su iracundia impaciente. El problema es construir el mundo, las palabras vendrán casi solas. *Rem tene, verba sequentur*. Es lo contrario de lo que, creo, sucede con la poesía: *verba tene, res sequentur*.

El primer año de trabajo en mi novela estuvo dedicado a la construcción del mundo. Largos registros de todos los libros que se podían encontrar en una biblioteca medieval. Listas de nombres y fichas anagráficas para muchos personajes, de los cuales algunos fueron luego excluidos de la historia. Debo decir que yo contaba con los otros monjes que en el libro no aparecen; no era necesario que el lector los conociese, pero debía conocerlos yo. ¿Quién dijo que la narrativa debe hacer competencia al registro civil? Pero quizá debe hacer competencia también al asesoramiento urbanístico. Y dediqué largo tiempo a investigaciones arquitectónicas, sobre fotos y planos de la enciclopedia de la arquitectura, para determinar la planta de la abadía, las distancias, e incluso el número de los escalones que componen una escalera de caracol. Marco Ferreri, en cierta ocasión, me dijo que mis diálogos son cinematográficos porque duran el tiempo real. Por fuerza, puesto que cuando dos de mis personajes hablaban mientras iban del refectorio al claustro, yo escribía con el plano ante mí e interrumpía el diálogo en el momento en que llegaban al claustro.

Es necesario crearse limitaciones para poder inventar libremente. En poesía la limitación puede estar marcada por el pie, el verso, la rima, por aquello que los contemporáneos han llamado respirar con el oído. En la narrativa la limitación está dada por el mundo subyacente. Y esto no tiene nada que ver con el realismo (aunque también lo explique). Se puede construir un mundo del todo irreal, en el cual vuelen los asnos y las

princesas sean resucitadas por un beso. Pero es necesario que ese mundo, puramente posible e irreal, exista según estructuras ya definidas de partida (es necesario saber si es un mundo donde una princesa puede ser resucitada sólo por el beso de un príncipe, o también por el de una bruja, y si el beso de una princesa retransforma en príncipe sólo a los sapos o también, por ejemplo, a los armadillos).

La historia formaba parte de mi mundo, y es por eso por lo que he leído y releído tantas crónicas medievales. Y al leerlas me he dado cuenta de que debía introducir en la novela elementos que al comienzo no se me habían ocurrido, así como la lucha por la pobreza.

Por ejemplo: ¿por qué en mi libro aparecen los frailecillos del trescientos? Si tenía que escribir una historia medieval debería haberla desarrollado durante el siglo XIII o el XII, porque los conocía mejor que el XIV. Pero tenía necesidad de un investigador, posiblemente inglés (cita intertextual), que poseyese un gran sentido de la observación y una particular sensibilidad para la interpretación de los indicios. Estas cualidades no se encontraban más que en el ámbito franciscano y con posterioridad a Roger Bacon; por lo demás, una teoría desarrollada de los signos la encontramos sólo en los occamistas; existía anteriormente, pero la interpretación de los signos o era de tipo simbólico o tendía a leer en los signos las ideas y lo universal. Sólo después de Bacon y Occam se usan los signos para dirigirse al conocimiento de los individuos. Luego tenía que situar mi historia en el siglo XIV, aunque no me agradase pues mis conocimientos no eran los óptimos. A partir de ahí, nuevas lecturas y el descubrimiento de que un franciscano del siglo XIV, aunque fuera inglés, no podía ignorar la disputa sobre la pobreza, especialmente si era amigo, o secuaz, o conocido de Occam. (Incidentalmente, al comienzo decidí que el investigador debía ser Occam mismo, pero luego renuncié porque el venerable Inceptor me es antipático.)

No obstante, ¿por qué todo se desarrolla a fines de noviembre de 1327? La respuesta es que en diciembre Miguel de Cesena ya está en Avignon (en esto consiste amueblar un mundo en una novela histórica: algunos elementos, como el número de escalones, dependen de una decisión del autor; otros, como los movimientos de Miguel, dependen del mundo real, que por ventura, en una novela de esta clase, puede coincidir con el mundo posible de la narración).

Pero noviembre era muy pronto. En efecto, yo tenía necesidad de matar un cerdo. ¿Por qué? Es simple. Para poder meter un cadáver boca abajo en un cántaro de sangre. ¿Y por qué esta necesidad? Porque la segunda trompeta del Apocalipsis dice que... No podía cambiar el Apocalipsis. Formaba parte del mundo. Bueno, sucede que (me he informado) los cerdos se matan sólo durante el frío y en noviembre podía ser demasiado pronto. A

menos que pusiese la abadía en la montaña, de forma que ya hubiera nieve. De otra manera, mi novela podía haberse desarrollado en la llanura, en Pomposa o en Conques.

Es el mundo construido el que nos dirá cómo debe avanzar la historia. Todos me preguntan por qué mi Jorge evoca, en el nombre, a Borges y por qué Borges es tan malvado. Pero yo no lo sé. Quería un ciego a cargo de una biblioteca (lo que me parecía una buena idea narrativa), y biblioteca más ciego no puede dar otra cosa que Borges, incluso porque las deudas se pagan. Y, además, es a través de comentarios y miniaturas españolas como el Apocalipsis influye todo el Medievo. Pero cuando puse a Jorge en la biblioteca no sabía aún que él era el asesino. Por así decirlo, él hizo todo solo. Y no se debe pensar que ésta es una posición «idealista», como quien dijera que los personajes tienen su vida y el autor, como en trance, les hace actuar en aquello que ellos le sugieren. Tonterías de los exámenes de acceso a la universidad. Y que los personajes están constreñidos a actuar según las leyes del mundo en que viven. O sea, el narrador es prisionero de sus propias premisas.

Otra bella historia fue aquélla del laberinto. Todos los laberintos que conocía, y tenía entre manos el bello estudio de Santarcangeli, eran laberintos al aire libre. Podían ser bastante complicados y llenos de circunvoluciones. Pero yo tenía necesidad de un laberinto cerrado (¿Habéis visto alguna vez una biblioteca al aire libre?), y si el laberinto era demasiado complicado, con muchos corredores y salas internas, faltaría la aireación suficiente. Y una buena aireación era necesaria para alimentar el incendio (esto sí, que el edificio debía quemarse al final era muy claro para mí, pero incluso por razones cosmológicas históricas: en el Medievo las catedrales y los conventos se quemaban como cerillas; imaginar una historia medieval sin incendio es como imaginar un filme de guerra en el Pacífico sin un aeroplano de caza que cae en llamas). Y entonces trabajle por dos o tres meses en la construcción de un laberinto adecuado, y al fin tuve que agregarle ventanillas, porque de otra manera el aire hubiera sido siempre demasiado poco.

¿QUIÉN HABLA?

Tenía muchos problemas. Quería un lugar cerrado, un universo concentrado, y para cerrarlo mejor era oportuno que introdujese, además de la unidad de lugar, también la unidad de tiempo (ya que la acción era dudosa). Entonces, una abadía benedictina, con la vida medida por las horas canónicas (quizá el modelo inconsciente era el *Ulysses*, por la estructura férrea de horas del día; pero también era la Montaña Mágica, por el lugar

rupestre y sanatorial, en el cual han debido desenvolverse tantas conversaciones).

Las conversaciones me creaban muchos problemas, que después he resuelto escribiendo. Hay una temática, poco tratada en las teorías de la narrativa, que es la de los *turn ancillaries*, es decir, los artificios a través de los que el narrador pasa la palabra a los diversos personajes. Véase cuáles diferencias hay entre estos cinco diálogos:

1. —¿Cómo estás? —No mal, ¿y tú?
2. —¿Cómo estás? Dice Juan. —No mal, ¿y tú?, dice Pedro.
3. —Cómo, dice Juan, ¿cómo estás? —Y Pedro, de golpe: No mal, ¿y tú?
4. —¿Cómo estás? se apresuró Juan. —No mal, ¿y tú? se rio Pedro.
5. —Dice Juan: ¿Cómo estás? —No mal, contesta Pedro con voz incolora. Luego, con una sonrisa indefinible: ¿Y tú?

Excepto los dos primeros casos, en los otros se observa lo que se define como «instancia de la enunciación». El autor interviene con un comentario personal para sugerir qué sentido pueden asumir las palabras de los dos. Pero ¿tales intenciones están de veras ausentes de las soluciones aparentemente asépticas de los primeros dos casos? Y el lector, ¿está más libre en los dos casos asépticos, donde puede sufrir una imposición emotiva sin notarlo (¡se puede pensar en la aparente neutralidad del diálogo hemingwayano!), o está más libre en los otros tres casos, donde, al menos, sabe a qué juego está jugando el autor?

Es un problema de estilo, es un problema ideológico, es un problema de «poesía», tanto como la elección de una rima interna o de una asonancia o la introducción de un paragrama. Se debe encontrar una cierta coherencia. En mi caso, quizá, tenía una facilidad, porque todos los diálogos se referían a Adso, y es más que evidente que Adso impone su punto de vista a toda la narración.

Los diálogos me creaban otro problema. ¿Hasta dónde podían ser medievales? En otros términos, me daba cuenta, ya escribiendo, que el libro tomaba una estructura de melodrama bufo, con largos recitados y extensas arias. Las arias (por ejemplo la descripción del portal) remedaban la gran retórica de la Edad Media, y no le faltaban modelos. Pero, ¿y los diálogos? En un cierto momento temí que los diálogos fueran Agata Christie, mientras las arias eran Suger o San Bernardo. Me fui a releer las novelas medievales, quiero decir la epopeya caballeresca, y me di cuenta de que, con alguna licencia mía, respetaba un uso narrativo y poético que no era ignorado en el Medievo. Pero el problema me ha devanado los sesos largamente, y no estoy seguro de haber resuelto estos cambios de registros entre aria y recitado.

Otro problema. El encajonado de las voces o de las instancias narrativas.

Sabía que estaba contando una historia (yo) con las palabras de otro. Había advertido en el prólogo que las palabras de este otro habían sido filtradas, lo menos, por otras dos instancias narrativas, la de Mabillon y la del abate Vallet, aunque se podía suponer que habían trabajado sólo como filólogos de un texto no manipulado (pero ¿quién se lo cree?) Sin embargo, el problema se replanteaba en el interior de la narración hecha en primera persona por Adso. Adso cuenta a los ochenta años lo que ha visto a los dieciocho. ¿Quién habla? ¿El Adso octogenario o el de dieciocho años? Los dos, es obvio y es deseado. El juego estaba en poner en escena, de forma continua, al Adso viejo que razona sobre lo que recuerda haber visto y sentido el Adso joven. El modelo (pero no fui a releer el libro, me bastaban remotos recuerdos) era Serenus Zeitblom del *Doctor Faustus*. Este doble juego enunciativo me apasionó y fascinó muchísimo. Y también porque volviendo a lo que decía sobre la máscara, duplicando a Adso, duplicaba una vez más la serie de intersticios y de defensas colocadas entre yo como personalidad biográfica, o yo como autor narrante, yo narrante, y los personajes narrados, comprendida la voz narradora. Me sentía siempre más protegido, y toda la experiencia me ha recordado (querría decir carnalmente, y con la evidencia de un sabor de magdalena embebida en tilo) ciertos juegos infantiles bajo las mantas, cuando me sentía en un submarino y de allí le mandaba mensajes a mi hermana, bajo las mantas de otro pequeño lecho, aislados ambos del mundo externo y totalmente libres de inventar largas carreras en el fondo de mares silenciosos.

Adso ha sido muy importante para mí. Desde el principio quise contar toda la historia (con sus misterios, sus hechos políticos y teológicos, su ambigüedad) con la voz de alguien que pasa a través de los sucesos, los registra todos con la fidelidad fotográfica de un adolescente, pero no los entiende (y no los entenderá a fondo ni siquiera de viejo; tanto es así que luego elige una fuga hacia la divina nada, que no era la que le había enseñado su maestro). Hacer entender todo a través de las palabras de alguien que no entiende nada.

Leyendo las críticas, me doy cuenta de que éste es uno de los aspectos de la novela que menos ha impresionado a los lectores cultos, o, por lo menos, diría que ninguno lo ha destacado, o casi. Pero ahora me pregunto si éste no ha sido uno de los elementos que determinaron que la novela fuera legible por parte de los lectores no sofisticados. Se identificaron con la inocencia del narrador y se sintieron justificados aun cuando no entendían todo. Los restituí a sus temores frente al sexo, a las lenguas ignoradas, a las dificultades del pensamiento, a los misterios de la vida política... Éstas son cosas que entiendo ahora, *après coup*, pero entonces quizá le transfería a Adso muchos de mis temblores de adolescente, ciertamente en sus palpitaciones de amor (pero siempre con la garantía de poder actuar por

interpósita persona; en efecto, Adso vive sus penas de amor sólo a través de las palabras con las cuales los doctores de la Iglesia hablaban de amor). El arte es la fuga de la emoción personal, me lo habían enseñado tanto Joyce como Elliot.

La lucha contra la emoción ha sido durísima. Había escrito una hermosa plegaria modelada sobre el elogio de la Natura de Alano de Lilla, para ponerla en boca de Guillermo en un momento de emoción. Después comprendí que nos habíamos emocionado ambos, yo como autor y él como personaje. Yo, como autor, no debía, por razones de poética; él, como personaje, no podía porque estaba hecho de otra pasta, y sus emociones eran todas mentales o reprimidas. Así que eliminé esa página. Una amiga me dijo, después de haber leído el libro: «Mi única objeción es que Guillermo no tiene nunca un gesto de piedad». Se lo conté a otro amigo que me contestó: «Es justo, aquél es el estilo de su *pietas*». A lo mejor era así. Que así sea.

LA PRETERICIÓN

Adso me sirvió para resolver otra cuestión más. Hubiera podido desarrollar la historia en un Medievo en el cual todos sabían de qué se hablaba. Si en una historia contemporánea un personaje dice que el Vaticano no aprobaría su divorcio, no se debe explicar qué es el Vaticano y por qué no aprueba el divorcio. Pero en una novela histórica no se puede hacer eso porque también se narra para aclarar mejor, a nosotros, contemporáneos, lo que ha sucedido, y el sentido en el cual ha sucedido cuenta también para nosotros.

Ahora el riesgo es el del salgarismo. Los personajes de Salgari huyen en la selva, perseguidos por sus enemigos y tropiezan con una raíz de baobab. Y entonces el narrador suspende la acción y nos da una lección de botánica sobre el baobab. Ahora se ha convertido en topos, amable como los vicios de la persona que hemos amado, pero no se debería hacer.

He reescrito centenares de páginas para evitar este tipo de caída, pero no recuerdo haberme dado cuenta nunca de cómo resolver el problema. Me di cuenta sólo dos años después, y fue mientras buscaba explicarme por qué el libro era leído también por personas que no podían, por cierto, amar los libros tan «cultos». El estilo narrativo de Adso está fundado sobre esa figura del pensamiento que se llama preterición. ¿Recordáis el ejemplo ilustre? «*Cesare taccio, che per ogni piaggia...*» Se dice no querer hablar de una cosa que todos conocen muy bien, y al decirlo se habla de esa cosa. Éste es un poco el modo en el cual Adso alude a personas y hechos bien conocidos, y sin embargo habla de ellos. En cuanto a las personas y a los hechos que el

lector de Adso, alemán de fin del siglo, no podía conocer porque se habían producido en Italia al comienzo del siglo, Adso no tiene reticencia en hablar de ellos en tono didascálico, porque ése era el estilo del cronista medieval, deseoso de introducir nociones enciclopédicas cada vez que nombrase alguna cosa. Después de haber leído el manuscrito, una amiga (no la misma de antes) me dijo que había sido impactada por el tono periodístico del relato, y dijo, si recuerdo bien, que no era de novela sino de artículo del *Espresso*. Al principio me cayó mal, después entendí lo que ella había captado, pero sin reconocerlo. Es así como relatan los cronistas de aquellos siglos, y si ahora hablamos de crónica es porque ahora se escriben tantas crónicas.

EL RESPIRO

Pero los largos trozos didascálicos se debían insertar también por otra razón. Después de haber leído el manuscrito, los amigos de la casa editorial me sugirieron que acortara las primeras cien páginas, que encontraban muy comprometidas y fatigosas. No tuve dudas y lo rechacé. Sostenía que si alguno quería entrar en la abadía y pasar allí siete días tenía que aceptar su ritmo. Si no lo lograba, no lograría nunca leer todo el libro. Por eso la función penitencial, iniciatoria de las primeras cien páginas. A quien no le agrada, peor para él, se queda en la falda de la colina.

Entrar en una novela es como hacer una excursión a la montaña: es necesario aprender a respirar, tomar un paso; de otra manera se detiene de inmediato. Es lo mismo que sucede en la poesía. Pensad cómo son de insoportables aquellos poetas haciendo de actores que, para «interpretar», no respetan la medida del verso, hacen *enjambements* recitativos, como si hablaran en prosa, van detrás del contenido y no del ritmo. Para leer una poesía en endecasílabos y tercera rima, es necesario asumir el ritmo cantado que quería el poeta. Es mejor recitar el Dante como si fueran las rimas del *Corriere dei Piccoli* de un tiempo, que no correr a toda costa detrás del sentido.

En la narrativa la respiración no está confiada a las frases, sino a macroproposiciones más amplias, a una escansión de los hechos. Hay novelas que respiran como gacelas y otras que respiran como ballenas o elefantes. La armonía no está en la medida del aliento, sino en la regularidad con que se logra: Incluso porque si en un cierto punto (que no debiera ser muy frecuente) el aliento se interrumpe y un capítulo (o una secuencia) se termina antes de que se haya terminado el aliento, esto puede jugar un rol importante en la economía del relato, marcar un punto de ruptura, un golpe de escena. Al menos es lo que se ve hacer a los grandes: La «Sventurata



Rispose» —punto y aparte— no tiene el mismo ritmo que «Addio monti», pero cuando llega es como si el cielo hermoso de Normandía se cubriese de sangre. Una gran novela es aquélla en la cual el autor sabe siempre en qué punto acelerar, frenar y cómo dosificar estos golpes de pedal en un cuadro en el que el ritmo de fondo permanece constante. En la música se puede «robar», pero que no se robe demasiado, porque de lo contrario tenemos esos malos intérpretes que creen que para interpretar a Chopin basta exagerar el robo. No estoy hablando de cómo resolví mis problemas, sino, más bien, de cómo me los he planteado. Y mentiría si tuviese que decir que me los planteaba conscientemente. Hay un pensamiento que compone y que piensa también a través del ritmo de los dedos que golpean sobre las teclas de la máquina.

Quisiera dar un ejemplo de como contar es pensar con los dedos. Está claro que la escena del amplexo en la cocina está toda construida con citas de textos religiosos, partiendo del *Cantar de los cantares* hasta San Bernardo, Jean de Fecamp o Santa Hildegarda di Bingen. Por lo menos se ha dado cuenta de esto incluso quien no tiene práctica de mística medieval pero sí un poco de oído. Pero cuando ahora alguno me pregunta de quién son las citas, y dónde termina una y comienza la otra, ya no estoy en condiciones de decirlo.

En efecto, yo tenía decenas de fichas con todos los textos y a veces de páginas del libro, y muchísimas fotocopias, muchas más de las que luego usé. Pero cuando escribí la escena la escribí de golpe (sólo después la he limado, como pasándole por encima un barniz homogéneo, para que se vieran todavía menos las suturas). Mientras escribía tenía al lado todos los textos, tirados sin orden, y ponía el ojo sobre uno o sobre el otro, copiando un trozo y uniéndolo enseguida a otro. Es el capítulo que más rápidamente escribí en borrador. Después entendí que trataba de seguir con los dedos el ritmo del amplexo y entonces no podía detenerme para elegir la cita justa. Lo que hacía justa la cita colocada en ese punto era el ritmo con el que la colocaba, descartando con los ojos las que hubieran detenido el ritmo de los dedos. No puedo decir que la extensión del evento haya durado lo que el evento mismo (si bien hay amplexos bastante largos), pero traté de abreviar lo más posible la diferencia entre el tiempo del amplexo y el tiempo de la escritura. Y digo escritura no en sentido barthesiano sino en el sentido del dactilógrafo: estoy hablando de la escritura como acto material, físico. Estoy hablando de ritmos del cuerpo, no de emociones. La emoción, ya filtrada, estaba toda antes, en la decisión de asimilar éxtasis místico y éxtasis erótico, en el momento en el cual había leído y elegido los textos a usar. Después, ninguna emoción. Era Adso el que hacía el amor, no yo. Yo sólo debía traducir su emoción en un juego de ojos y dedos, como si hubiese decidido contar una historia de amor tocando el tambor.

Ritmo, respiración, penitencia... ¿Para quién?, ¿para mí? No, por cierto, sino para el lector. Se escribe pensando en un lector. Así como el pintor pinta pensando en quien mira el cuadro. Después de haber hecho una pincelada, se aleja dos o tres pasos y estudia el efecto. Mira el cuadro como debiera mirarlo, en condiciones correctas de luz, el espectador que lo admirará colgado de una pared. Cuando la obra está terminada se establece un diálogo entre el texto y sus lectores (el autor está excluido). Mientras se está haciendo la obra el diálogo es doble. Hay un diálogo entre ese texto y todos los otros textos escritos antes (sólo se hacen libros sobre otros libros y alrededor de otros libros) y hay un diálogo entre el autor y el primer lector modelo. Lo he teorizado en otras obras como *Lector in fabula* o, antes aun, en *Obra abierta*, lo he inventado yo.

Puede suceder que el lector escriba pensando en un cierto público empírico, como hacían los fundadores de la novela moderna, Richardson o Fielding o Defoe, que escribían para los comerciantes y sus mujeres; pero escribe para el público también Joyce, que piensa en un lector ideal afectado por un insomnio ideal. En ambos casos, ya sea que se crea hablar a un público que está allí, dinero en mano, al otro lado de la puerta, o que se proponga escribir para un lector que vendrá, escribir es construir, a través del texto, el propio modelo de lector.

¿Qué quiere decir pensar en un lector capaz de superar el escollo penitencial de las primeras cien páginas? Significa, exactamente, escribir cien páginas con el fin de construir un lector adaptado a las que seguirán.

¿Hay un escritor que escribe sólo para la posteridad? No, ni siquiera si lo afirma, porque como no es Nostradamus no puede configurar los que vendrán más que sobre el modelo de lo que sabe de sus contemporáneos. ¿Hay un autor que escriba para pocos lectores? Sí, si con esto se entiende que el Lector Modelo que él se configura en sus previsiones tiene pocas posibilidades de ser personificado por los más. Pero, aun en este caso, el escritor escribe con la esperanza, ni siquiera demasiado secreta, que propiamente su libro cree, y en gran número, muchos nuevos representantes de este lector deseado y perseguido con tanta perfección artesanal, postulado y animado por su texto.

La diferencia está entre el texto que quiere producir lectores nuevos y el que busca ir al encuentro de los deseos de los lectores tal cual se los encuentra ya por la calle. En este segundo caso tenemos el libro escrito y construido según un formulario bueno para productos en serie: el autor hace una especie de análisis de mercado y se adecua. Se ve a distancia que trabaja por fórmula, analizando varias novelas que ha escrito y comproban-

do que en todas, cambiando los nombres, los lugares y las fisonomías, se cuenta la misma historia. Aquella que el público pedía.

Pero cuando el escritor planifica lo nuevo y proyecta un lector diferente, no quiere ser un analista de mercado que hace la lista de los pedidos hechos, sino más bien un filósofo que intuye la trama del *Zeitgeist*. Él quiere revelar al propio público lo que el público mismo debiera querer, aunque no lo sepa. Quiere que el lector se descubra a sí mismo.

Si Manzoni se hubiese cuidado de lo que el público quería, tenía la fórmula, la novela histórica de ambiente medieval, con personajes ilustres, como en la tragedia griega, reyes y príncipes (¿no lo hace en el *Adelchi*?) y grandes y nobles pasiones, y empresas guerreras y celebración de las glorias itálicas en una época en la que Italia era tierra de fuertes. ¿No lo hacían así antes de él, junto con él y después de él tantos novelistas históricos más o menos desventurados, desde el artesano d'Azeglio al fogoso y cenagoso Guerrazzi, al ilegible Cantú? Y, en cambio, ¿qué hace Manzoni? Elige el Seicento, época de esclavitud y personajes viles; el único espadachín es un traidor, y no se cuentan batallas, y tiene el coraje de hacer más pesada la historia con documentos y bandos... Y gusta, gusta a todos, a doctos y no doctos, a grandes y pequeños, a beatos y a comecuras. Porque había intuido que los lectores de su tiempo tenían que tener *eso*, aunque no lo supieran, aunque no lo pidieran, aunque no creyeran que fuese comestible. Y cuánto trabaja, con lima, sierra y martillo y el reenjuague de los trapos, para hacer apetecible su producto, para obligar a los lectores empíricos a convertirse en los lectores modelo que él había soñado.

Manzoni no escribía para gustar al público así como era, sino para crear un público al cual su novela no pudiese no gustar. Y !ay! si no gustara, veréis con cuánta hipocresía y serenidad habla de sus veinticinco lectores. Veinticinco millones son los que quiere.

¿Qué lector modelo deseaba yo mientras escribía? Un cómplice, por cierto, que estuviese en mi juego. Yo quería volverme completamente medieval y vivir en el Medievo como si fuese mi tiempo (y viceversa). Pero al mismo tiempo deseaba con todas mis fuerzas que se dibujase una figura de lector que, superada la iniciación, se convirtiese en mi presa o presa del texto, y pensase que no quería nada más que lo que el texto le ofrecía. Un texto puede ser una experiencia de transformación para el propio lector. Tú crees querer sexo y trama criminal en la cual se descubre el culpable al final, y mucha acción, pero al mismo tiempo te avergonzarías de aceptar una venerable pacotilla hecha con manos de la muerta y artesanos del convento. Bueno, yo te daré tanto latín y pocas mujeres y teología a montones, y sangre a litros, como en el Grand Guignol, de modo que tú digas: «¡Pero es falso, no quiero!» Y en este punto deberás ser mío y sentir el estremecimiento de la infinita omnipotencia de Dios que desvanece el orden del

mundo. Y luego, si te animas, darte cuenta del modo en que te he llevado a la trampa, porque, finalmente, te lo decía a cada paso, te advertía bien que te estaba trayendo a la perdición, pero lo hermoso de los pactos con el diablo es que se firman sabiendo bien con quien se trata. De otra forma, ¿por qué ser premiado con el infierno?

Y como quería que se tomara como placentera la única cosa que nos hace conmover violentamente, que es el estremecimiento metafísico, no me quedaba más que elegir, entre los modelos de trama, la más metafísica y filosófica, la novela policial.

LA METAFÍSICA POLICÍACA

No es porque sí que el libro comienza como si fuera policíaco (y continúa ilusionando hasta el final al lector ingenuo, de modo que el lector ingenuo puede no darse cuenta que se trata de un policiaco donde se descubre muy poco y el detective es derrotado). Creo que a la gente le gustan los policiacos no porque tienen muertos que han sido asesinados, o porque en ellos se celebra el triunfo del orden final (intelectual, social, legal y moral) sobre el desorden de la culpa. Es que la novela policial representa una historia de conjetura en su estado puro. Pero también una *detection* médica, una investigación científica, incluso una interrogación metafísica, son casos de conjetura. En el fondo la pregunta base de la filosofía (como la del psicoanálisis) es la misma que la de la novela policíaca: ¿de quién es la culpa? Para saberlo (para creer saberlo), es necesario conjeturar que todos los hechos tienen una lógica, la lógica que les ha impuesto el culpable. Cada historia de investigación y de conjetura nos cuenta alguna cosa con la que convivimos desde siempre (cita pseudo-heideggeriana). A esta altura está claro por qué mi historia de base (¿quién es el asesino?) se divide en tantas otras historias, todas historias de otras conjeturas, todas alrededor de la estructura de la conjetura en cuanto tal.

Un modelo abstracto de lo conjetural es el laberinto. Pero hay tres tipos de laberinto. Uno es el griego, aquel de Teseo. Este laberinto no permite que nadie se pierda. Entras y llegas al centro, y luego del centro a la salida. Por eso en el centro está el Minotauro; de otra manera la historia no tendría sabor, sería un simple paseo. En todo caso el terror nace porque no se sabe dónde arribarás y qué hará el Minotauro. Pero si tú eliges el laberinto clásico encuentras un hilo entre las manos. El hilo de Ariadna. El laberinto clásico es el hilo de Ariadna de sí mismo.

Después está el laberinto manierista. Si lo desarrollas te encuentras entre las manos una especie de árbol, una estructura con raíces y muchos callejones sin salida. La salida es una sola, pero te puedes equivocar. Tienes

necesidad de un hilo de Ariadna para no perderte. Este laberinto es un modelo de *trial and error process.*

Por fin está la red, o sea aquello que Deleuze-Guattari llaman rizoma. El rizoma está hecho de tal manera que cada calle se conecta con cualquier otra. No tiene centro, no tiene periferia, no tiene salida, porque es potencialmente infinito. El espacio de la conjetura es un espacio en rizoma. El laberinto de mi biblioteca es todavía un laberinto manierístico, pero el mundo en el cual Guillermo se da cuenta que vive está ya estructurado en rizoma: o mejor, es estructurable, pero nunca definitivamente estructurado.

Un chico de diecisiete años me dijo que no entendió nada de las discusiones teólogicas, pero que ellas actuaban como prolongaciones del laberinto espacial (como si fueran música *thrilling* de un film de Hitchcock). Creo que ocurrió algo por el estilo. Incluso el lector ingenuo ha sospechado que se encontraba frente a una historia de laberintos, y no de laberintos espaciales. Podríamos decir que, curiosamente, las lecturas ingenuas eran las más «estructurales». El lector ingenuo entró en contacto directo, sin la mediación de los contenidos, con el hecho de que es imposible que sea *una* historia.

LA DIVERSIÓN

Quería que el lector se divirtiera. Al menos tanto como me estaba divirtiendo yo. Éste es un punto muy importante, que parece contrastar con las ideas más elaboradas que creemos tener acerca de la novela.

Divertir no significa di-vertir, alejar de los problemas. Robinson Crusoe quiere divertir al lector modelo contándole las especulaciones y las operaciones cotidianas de un bravo *Homo oeconomicus* muy similar a él. Pero el semejante de Robinson, después que se divirtió leyéndose en Robinson, de alguna manera debiera haber entendido algo más, convirtiéndose en otro. Divirtiéndose, de todos modos, ha aprendido. Que el lector aprenda alguna cosa acerca del mundo o alguna cosa acerca del lenguaje, es una diferencia que marca alguna poética respecto a la narratividad, pero el punto no cambia. El lector ideal de Finnegans Wake debe, por fin, divertirse tanto como el lector de Carolina Invernizio. Tanto como. Pero de una manera diferente.

El concepto de «diversión» no es universal sino histórico. Hay distintos modos de divertirse para cada momento de la novela. Es indudable que la novela moderna ha buscado deprimir la diversión por la trama para privilegiar otro tipo de diversión. Yo, que soy un gran admirador de la poética aristotélica, siempre he pensado que, a pesar de todo, una novela debe divertir también y sobre todo a través de la trama.

Es indudable que si una novela divierte obtiene el consenso de un público. Ahora, por un cierto tiempo, se pensó que el consenso era un indicio negativo. Si la novela encuentra consenso es porque no dice nada nuevo y le da al público lo que él ya esperaba.

Creo, sin embargo, que no es lo mismo decir «si una novela le da al lector lo que éste espera, encuentra consenso» y «si una novela encuentra consenso es porque le da al lector lo que él esperaba».

La segunda afirmación no siempre es verdad. Basta pensar en Defoe o en Balzac, para llegar hasta *El tambor de hojalata* o *Cien años de soledad.*

Se dirá que la ecuación «consenso = no valor» ha estado estimulada por ciertas posiciones polémicas tomadas entre nosotros por el grupo 63, y aun antes del 63, cuando se identificaba el libro de éxito con el libro consolador, y la novela consoladora con la novela de enredo, mientras se celebraba la obra experimental, que produce escándalo y es rechazada por el gran público. Y estas cosas se han dicho, tenía sentido decirlas, son las que han escandalizado más a los literatos bienpensantes y nunca han sido olvidadas por los cronistas —y justamente porque habían sido pronunciadas para obtener este efecto, pensando en novelas tradicionales de base fundamentalmente consoladora y carentes de innovaciones interesantes respecto a la problemática ochocentista. Y ahora es inevitable que se formen grupos, que se haga una montaña de cada detalle, quizá por razones de guerra de bandas. Me acuerdo de que los enemigos eran Lampedusa, Bassani y Cassola y, hoy, personalmente, haría sutiles diferencias entre los tres. Lampedusa había escrito una buena novela sin indicación temporal y se polemizaba contra la celebración que se hacía como si propusiese una nueva vía a la literatura italiana, mientras que, por el contrario, cerraba gloriosamente otra. Sobre Cassola no he cambiado de opinión. Sobre Bassani, por el contrario, hoy sería mucho, pero mucho más cauto, y si estuviese en el 63 lo aceptaría como compañero de ruta. Pero el problema del que quiero hablar es otro.

Sucede que ya nadie recuerda lo que sucedió en el 1965, cuando el grupo se reunió en Palermo, de nuevo, para discutir sobre la novela experimental (las actas están todavía en catálogo con el título «*il romanzo sperimentale*» de Feltrinelli, con la fecha 1965 en la cubierta y la de 1966 como término de la impresión).

En el desarrollo de aquel debate había cosas muy interesantes. Ante todo la relación inicial de Renato Barilli, teórico de todos los experimentalistas del Nouveau Roman, que en aquel punto se encontraba encarado con Robbe Grillet, con Grass y con Pynchon (no se debe olvidar que ahora Pynchon es citado entre los iniciadores de lo posmoderno, pero entonces no existía esta palabra, por lo menos en Italia, y estaba comenzando John Barth en América) y citaba al redescubierto Roussel, amaba a Verne y no citaba a Borges porque su revaloración no se había iniciado aún. ¿Qué decía Barilli?

Que hasta ahora se había favorecido el fin de la trama y el bloqueo de la acción en la epifanía y en el éxtasis materialista. Pero que estaba comenzando una fase de la narrativa con la revaloración de la acción, aunque sea de acción *autre*.

Yo analizaba la impresión que habíamos tenido la noche anterior asistiendo a un curioso collage cinematográfico de Baruchello y Grifi, *Verifica Incerta*, una historia hecha con retazos de historias, más bien de situaciones estándar, de topoi, del cine comercial. Y observé que donde el público había reaccionado con mayor placer era en los momentos en los cuales, hasta pocos años antes, habría reaccionado dando muestras de escándalo, y allí donde las consecuencias lógicas y temporales de las acciones tradicionales eran eludidas y su expectativa aparecía violentamente frustrada. La vanguardia se estaba convirtiendo en tradición, lo que algunos años antes era disonante se convertía en miel para los oídos (o para los ojos). De esto no se podía sino sacar una conclusión. La inaceptabilidad del mensaje ya no era el criterio importante para una narrativa (o para cualquier arte) experimental, ya que lo inaceptable se estaba codificando como agradable. Se perfilaba un regreso conciliado a nuevas formas de lo aceptable y de lo placentero. Recordaba que si, en los tiempos de las noches futuristas de Marinetti, era indispensable que el público silbase, «hoy, en cambio, es improductiva y tonta la polémica de quien juzga fallido un experimento por el hecho de que es aceptado como normal: es un remitirse al esquema axiológico de la vanguardia histórica, y en este punto un crítico eventual de la vanguardia no es otra cosa que un marinettiano atrasado. Reafirmamos que sólo en un momento histórico determinado la inaceptabilidad del mensaje por parte del receptor se convirtió en una garantía de valor... Sospecho que quizá debamos renunciar a la *arrière pensée* que domina constantemente nuestras discusiones, por la cual es escándalo exterior debiera ser una verificación de la validez de un trabajo. La misma dicotomía entre orden y desorden, entre obra de consumo y obra de provocación, aun no perdiendo su validez, será reexaminada quizá con otra perspectiva. Es decir, creo que será posible encontrar elementos de ruptura y de contestación en obras que, aparentemente, se prestan a un consumo fácil, y darse cuenta, al mismo tiempo, de que ciertas obras que aparecen como provocativas y todavía hacen saltar al público en su silla no contestan nada... En estos días me he encontrado a alguno que, inquieto porque un producto le había gustado demasiado, lo había suspendido en la zona de la duda...». Etcétera.

De 1965 hasta hoy se han clarificado definitivamente dos ideas. Que se podía volver a encontrar la trama aún bajo la forma de citas de otras tramas, y que la cita podría ser menos consoladora que la trama citada (es del 1972 el almanaque Bompiani titulado *Ritorno dell'intreccio*, con una revisión histórica, y admirada al mismo tiempo, de Ponson du Terrail y Eugène Sue, y una admiración, con poca ironía, de ciertas grandes páginas de Dumas). ¿Se podría tener una novela no consoladora, suficientemente problemática, y sin embargo placentera?

Esta sutura, y el reencuentro no sólo de la trama sino también de lo placentero, debía ser realizada por los teóricos americanos del Posmodernismo.

Desgraciadamente, «posmoderno» es un término bueno *à tout faire.* Tengo la impresión de que hoy se aplica a todo lo que se guste usar. Por otra parte, parece haber una tentativa de hacerlo deslizarse hacia atrás: primero parecía adaptarse a algunos escritores o artistas que actuaban en los últimos veinte años; luego, poco a poco, llegó a comienzos del siglo, luego más atrás, y la marcha continúa. Dentro de poco la marcha del posmoderno llegará a Homero.

Creo, sin embargo, que el posmoderno no es una tendencia circunscribible cronológicamente, sino una categoría espiritual, o mejor, un *Kunstwollen*, un modo de operar. Podríamos decir que cada época tiene su propio posmoderno, así como cada época tendría su propio manierismo (tanto que me pregunto si posmoderno no es el nombre moderno del Manierismo como categoría metahistórica).

El pasado nos condiciona, nos está encima, nos chantajea. La vanguardia histórica (también aquí entendería lo de vanguardia como categoría metahistórica), busca arreglar las cuentas con el pasado. «Abajo el claro de luna», lema futurista, es un programa típico de cualquier vanguardia; basta con poner cualquier cosa apropiada en lugar del claro de luna. La vanguardia destruye el pasado, lo desfigura: Las *Demoiselles d'Avignon* son el gesto típico de la vanguardia; después va más allá; destruida la figura, la anula, llega al abstracto, a lo informal, a la tela blanca, a la tela rasgada, a la tela quemada; en arquitectura estará la condición mínima del *curtain wall*, el edificio como estela, paralelepípedo puro; en literatura la destrucción del flujo del discurso, hasta el *collage* a la Burrough, hasta el silencio o la página blanca; en música será el paso de la atonalidad al rumor, al silencio absoluto (en este sentido el Cage de los orígenes es moderno).

Pero llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede andar más allá, porque ya produjo un metalenguaje que habla de sus textos imposibles (el arte conceptual). La respuesta posmoderna a lo moderno

consiste en reconocer que el pasado, ya que no puede ser destruido porque su destrucción lleva al silencio, debe ser vuelto a visitar: con ironía, de manera no inocente. Pienso en la actitud posmoderna como en la del que ama a una mujer muy culta y que sabe que no puede decirle «Te amo desesperadamente», porque él sabe que ella sabe (y que ella sabe que él sabe) que esta frase ya la escribió Liala. Sin embargo, hay una solución. Podrá decir: «Cómo diría Liala, te amo desesperadamente». A esta altura, habiendo evitado la falsa inocencia, habiendo dicho claramente que ya no se puede hablar de modo inocente, sin embargo le habrá dicho a la mujer lo que quería decirle: que la ama, pero que la ama en una época de inocencia perdida. Si la mujer está en el juego, habrá recibido una declaración de amor. Ninguno de los dos interlocutores se sentirá inocente, ambos habrán aceptado el desafío del pasado, del que ya se dijo que no se podía eliminar, ambos jugarán conscientemente y con placer al juego de la ironía... Pero ambos habrán logrado, una vez más, hablar de amor.

Ironía, juego metalingüístico, enunciación al cuadrado. Por ello, si con lo moderno el que no entiende el juego no puede sino rechazarlo, con lo post-moderno es también posible no entender el juego y tomar las cosas en serio. Que es la cualidad (el riesgo) de la ironía. Siempre hay quien toma el discurso irónico como si fuese serio. Pienso que los *collages* de Picasso, de Juan Gris y de Braque eran modernos: pero esto no lo aceptaba la gente normal. En cambio, los *collages* que hacía Marx Ernst, montando pedazos de incisiones ochocentistas, eran posmodernos: se pueden leer, incluso, como un relato fantástico, como el relato de un sueño, sin percibir que representan un discurso sobre la incisión y, quizá, sobre el *collage* mismo. Si esto es lo posmoderno, está claro por qué Sterne o Rabelais eran posmodernos, por qué lo es, ciertamente, Borges; por qué en un mismo artista pueden convivir, o seguirse a breve distancia, o alternarse, el momento moderno y el posmoderno. Véase lo que sucede con Joyce. El *Portrait* es la historia de un intento moderno. Los *Dubliners*, aun si son anteriores, son más modernos que el *Portrait*. Ulises está en el límite. *Finnegans Wake* ya es posmoderno, o al menos abre el discurso posmoderno; requiere, para ser comprendido, no la negación de lo ya dicho, sino su repensamiento irónico.

Desde un comienzo se ha dicho casi todo sobre lo posmoderno (es decir de ensayos como «La letteratura del esaurimento» de John Barth, que es de 1967 y que ha sido recientemente publicado por *Calibano*, en el n. 7 sobre el post-modernismo americano). No estoy del todo de acuerdo con los caracteres que los teóricos del posmodernismo (comprendido Barth) asignan a escritores y artistas, estableciendo quién es posmoderno y quién no lo es aún. Pero me interesa el teorema que los teóricos de la tendencia extraen de sus premisas: «mi escritor ideal posmoderno no imita y no repudia ni a sus

padres novecentistas ni a sus abuelos ochocentistas. Ha digerido el modernismo, pero no lo lleva sobre las espaldas como un peso... Este escritor quizá no pueda esperar alcanzar o conmover a los cultores de James Michener e Irving Wallace, para no hablar de los analfabetos lobotomizados de los *mass media*, pero debe esperar alcanzar y divertir, al menos alguna vez, a un público más vasto del círculo de aquellos que Thomas Mann llamaba los primeros cristianos, los devotos del Arte... La novela post-moderna ideal debe superar las diatribas entre realismo e irrealismo, formalismo y «contenidismo», literatura pura y literatura de compromiso, narrativa de élite y narrativa de masa... La analogía que prefiero es, sobre todo, con el buen jazz o con la música clásica. Volviendo a escuchar y analizando lo disperso, se descubren muchas cosas que no se habían percibido la primera vez; pero la primera vez debe ser capaz de tomarte hasta el punto de hacerte desear volver a escuchar, y esto es válido tanto para los especialistas como para los no especialistas. Por ejemplo Barth, en 1980, retomando el tema, pero esta vez bajo el título «La letteratura de la pienezza».

Naturalmente que el discurso puede ser retomado con mayor gusto a partir de la paradoja, como lo hace Leslie Fiedler. El número de *Calibano* publica un ensayo suyo de 1981 y, recientemente, la nueva revista *Linea d'ombra* publica un debate suyo con otros autores americanos. Fiedler provoca, es obvio. Elogia *El último de los Mohicanos*, las narraciones de aventuras, el Gótico, todo lo menor despreciado por los críticos y que ha sabido crear mitos y poblar la imaginación de más de una generación. Se pregunta si todavía aparecerá algo como *La cabaña del Tío Tom*, que pueda ser leído con igual pasión en la cocina, en la sala o en el cuarto de los niños. Pone a Shakespeare del lado de los que sabían divertir, junto a *Lo que el viento se llevó*. Todos sabemos que es un crítico demasiado sutil para créernoslo. Simplemente quiere romper la barrera que se ha erigido entre arte y gratificación.

Intuye que alcanzar un público amplio y poblar sus sueños significa hoy, quizá, ser vanguardia. Todavía nos deja la libertad de decir que poblar los sueños de los lectores no significa necesariamente consolarles. Puede querer decir obsesionarles.

LA NOVELA HISTÓRICA

Desde hace dos años rechazo contestar preguntas ociosas. Del tipo: ¿la tuya, es una obra abierta o no? ¡Y yo qué sé! No son problemas míos, son problemas vuestros. O si no: ¿con cuál de tus personajes te identificas? Dios mío, pero ¿con quién se identifica un autor? Con los adverbios, es obvio.

De todas las preguntas ociosas la peor es aquélla de los que sugieren que contar el pasado es un modo de escapar del presente. Me preguntan: ¿es verdad? Les contesto que es probable; si Manzoni relató el Seiscientos es porque no le interesaba el Ochocientos; y el *Sant Ambrogio* de Giusti habla de los austríacos de su tiempo, mientras el *Giuramento di Pontida* de Berchet habla claramente de fábulas del tiempo que pasó. *Love story* se impregna de su propio tiempo, mientras *La Certosa di Parma* contaba solamente hechos ocurridos veinticinco años antes.

Es inútil decir que todos los problemas de la Europa moderna, tal como los sentimos hoy, se forman en el Medievo: de la democracia comunal a la economía bancaria, de las monarquías nacionales a la ciudad, de las nuevas tecnologías a las revueltas de los pobres: el Medievo es nuestra infancia a la que se necesita siempre volver para hacer la anamnesia. Pero también se puede hablar de Medievo en el estilo de *Excalibur*. Entonces el problema es otro y no eludible. ¿Qué significa escribir una novela histórica? Creo que hay tres formas de relatar en relación al pasado. Una es el *romance*, del ciclo bretón a las historias de Tolkien; también está dentro la «Gothic novel», que *novel* no es pero sí precisamente *romance*. El pasado como escenografía, pretexto, construcción fabuladora, para dar cauce libre a la imaginación. Entonces, no es ni siquiera necesario que el *romance* se desarrolle en el pasado; basta que no se desarrolle ahora y aquí y que del ahora y aquí no se hable ni como alegoría. Mucha fantaciencia es puro *romance*. El *romance* es la historia de *en otro lugar*.

Después viene la novela de capa y espada, como la de Dumas. La novela de capa y espada elige un pasado «real» y reconocible, y para hacerlo tal lo llena de personajes ya registrados por la enciclopedia (Richelieu, Mazarino) a los que les hace algunas cosas que la enciclopedia no registra (haber encontrado a Milady, haber tenido contacto con un cierto Bonacieux) pero con las que no se contradice la enciclopedia. Naturalmente, para corroborar la impresión de realidad, los personajes históricos harán también lo que (por consenso historiográfico) han hecho (asediar a la Rochelle, haber tenido relaciones íntimas con Ana de Austria, haber tenido que ver con la Fronda). En este cuadro («verdadero») se insertan los personajes de fantasía, los cuales manifiestan, sin embargo, sentimientos que podrían ser atribuidos también a personajes de otras épocas. Lo que hace d'Artagnan recuperando en Londres las joyas de la reina, podría haber sido hecho también en el siglo XV o en el XVII. No es necesario vivir en el Seiscientos para tener la psicología de d'Artagnan.

En la novela histórica, en cambio, no es necesario que entren en escena personajes reconocibles en términos de enciclopedia común. Pensad en *Promessi sposi*; el personaje más conocido es el Cardenal Federigo, que pocos conocían antes de Manzoni (mucho más conocido era el otro

Borromeo, san Carlo). Pero cualquier cosa que hagan Renzo, Lucia o Fra Cristoforo, no podía ser hecha sino en la Lombardía del Seiscientos. Lo que hacen los personajes sirve para hacer entender mejor la historia, lo que ha sucedido. Los hechos y los personajes son inventados, sin embargo nos dicen cosas sobre la Italia de la época que los libros de historia no nos habían dicho nunca con tanta claridad.

En este sentido, ciertamente, yo quería escribir una novela histórica, y no porque Ubertino o Michele hubieran existido de veras y dijeran más o menos lo que habían dicho de veras, sino porque todo lo que decían personajes ficticios como Guillermo, *debía* haber sido dicho en aquella época.

No sé hasta dónde haya sido fiel a este propósito. No creo haberlo desatendido cuando enmascaraba citas de autores posteriores (como Wittgenstein), haciéndolas pasar por citas de la época. En esos casos sabía muy bien que no eran mis medievales que se hacían los modernos, sino que en todo caso eran los modernos que pensaban en medieval. Más bien me pregunto si no he dado a mis personajes ficticios una capacidad de poner juntas, desde las *disiecta membra* de pensamientos del todo medievales, hasta cuñas conceptuales que, como tales, el Medievo no podía haber reconocido como propias. Pero creo que una novela histórica también debe hacer esto: no sólo individualizar en el pasado las causas de lo que sucede después, sino también delinear el proceso por el cual esas causas han logrado, lentamente, producir sus efectos.

Si un personaje mío comparando dos ideas medievales plantea una tercera idea más moderna, está haciendo exactamente lo que la cultura ha hecho después, y si ninguno ha escrito nunca lo que él dice, lo cierto es que alguien, aunque confusamente, ha debido comenzar a pensarlo (quizá sin decirlo, preso de quién sabe cuántos temores y pudores).

De todas maneras, hay un hecho que me ha divertido mucho. De vez en cuando un crítico o un lector han escrito o dicho que un personaje mío afirmaba cosas demasiado modernas; y bien, en todos esos casos y precisamente en esos casos, yo había usado citas textuales del siglo XIV.

Y hay otras páginas en las cuales el lector ha gozado como exquisitamente medievales actitudes que yo sentía como ilegítimamente modernas. Es que cada uno tiene una idea propia, habitualmente corrupta, del Medievo. Sólo nosotros, monjes de entonces, sabemos la verdad, pero decirla, algunas veces ha llevado a la hoguera.

PARA TERMINAR

He reencontrado —dos años después de haber escrito la novela— un

apunte mío de 1953, cuando todavía estudiaba en la universidad. «Orazio y el amigo llamado el conde de P. para resolver el misterio del espectro. Conde de P. gentilhombre excéntrico y flemático. Por el contrario, un joven capitán de la guardia danesa con métodos americanos. Desarrollo normal de la acción según la línea de la tragedia. En el último acto el conde de P., reunida la familia, explica el misterio: el asesino es Hamlet. Demasiado tarde, Hamlet muere.»

Años después descubrí que una idea como ésa la había tenido Chesterton en alguna parte. Parece que el grupo del Oulipo ha construido recientemente una matriz de todas las posibles situaciones policiales y descubierto que queda por escribir un libro en donde el asesino sea el lector.

Moraleja: existen ideas obsesivas, no son nunca personales, los libros se hablan entre sí, y una verdadera investigación policial debe probar que los culpables somos nosotros.